

# O FILME NA HISTÓRIA CULTURAL: CAMINHOS E POSSIBILIDADES

Fábio Santiago Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo apresentar, por meio de revisão bibliográfica do desenvolvimento epistemológico da história cultural, uma reflexão sobre as condições de emergência do cinema dentre o conjunto de fontes e objetos disponíveis à investigação do passado. Dessa forma, procura-se desvelar, nas relações de aproximação entre história e cultura, os caminhos que levaram a história a se abrir, a partir de meados do século XX, ao cinema.

**Palavras-chave:** História; Cultura; Cinema; Filme.

## *THE MOVIE IN CULTURAL HISTORY: PATHS AND POSSIBILITIES*

**Abstract:** *This paper aims to present, through literature review of epistemological development of cultural history, a reflection on the emergency conditions of cinema from the field sources and objects available to the research of the past. Thus, seeks to unveil, in the*

---

<sup>1</sup> Mestrando em História pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Bolsista Capes. E-mail: <fabiosantiagosantos@yahoo.com>.

*approach to relations between history and culture, the paths that led to history to open, from mid-twentieth century, to the movies.*

**Keywords:** *History; Culture; Cinema; Movie.*

### **Introdução**

O impacto do cinema na vida social ocorre de inúmeras maneiras, seja nas sociabilidades em torno da exibição de filmes e suas repercussões midiáticas, seja na difusão de valores e modelos de comportamento pelas produções, que se incorporam ao nosso cotidiano e transformam práticas e relações sociais. Desde o seu surgimento, no final do século XIX, esta nova tecnologia, que mais tarde, tendo desenvolvido sua linguagem específica, passaria a ser considerada uma arte, motiva reflexões acerca da sua presença na sociedade, sobretudo no que se refere ao seu papel como meio de representação, capaz de reforçar identidades e disseminar imagens e ideias em função de interesses de grupos, classes e indivíduos particulares, o que denota o caráter do cinema como “fenômeno complexo em que se entrecruzam fatores de ordem estética, política, econômica ou social.”<sup>2</sup> No entanto, embora hoje se reconheçam as múltiplas inscrições do cinema no social e sua inegável importância ao documentar aspectos diversos das sociedades do século XX, as imagens audiovisuais foram, por muito tempo, desconsideradas enquanto fonte e objeto para a pesquisa histórica.

---

<sup>2</sup> VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 284.

Grande parte dessa recusa, mas também a aproximação gradual que começa a se estabelecer a partir de reiteradas rupturas e reformulações epistemológicas, devem-se aos caminhos tomados pela historiografia, que, ao longo do século passado, oscilou em uma dialética de aberturas e restrições a outros campos de saber. Desse modo, compreender a ascensão do filme no estudo do passado implica conhecer os fundamentos do debate intelectual em torno do conhecimento sobre a história e da abordagem da cultura por esta disciplina. A proposta deste artigo dirige-se a esse caminho, buscando apresentar, de modo articulado, as transformações que deram forma ao campo disciplinar de História cultural e a expansão da noção de fonte histórica, para então refletir sobre a presença do filme no trabalho historiográfico.

### ***A História em direção à cultura***

Embora o filme seja hoje passível de uso por estudiosos de domínios historiográficos distintos, foi no âmbito da chamada nova história que ocorreram as contribuições teóricas mais frutíferas quanto ao objetivo de viabilizar a relação cinema-história, devido ao fato de ter sido uma das primeiras tentativas de afirmá-la sistematicamente e, também, por se inserir na tradição dos *Annales*, que, segundo Ronaldo Vainfas, “talvez tenha sido a que mais irrigou e inspirou a pesquisa e a reflexão historiográfica mundial nas últimas décadas.”<sup>3</sup> Desse modo,

---

<sup>3</sup> VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011, p. 121.

pretendo, a partir daqui, demonstrar o desenvolvimento simultâneo da ideia de que a cultura, pensada em termos antropológicos, e o cinema, principalmente o seu produto final, o filme, poderiam vir a somar, como objetos e fontes, ao ofício do historiador.

É indispensável, nesse sentido, o retorno ao ensaio de Marc Ferro, *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, publicado originalmente em *História: novos objetos*, livro organizado por Jacques Le Goff e Pierre Nora e considerado um manifesto das propostas da Nova História. Nesse texto, Ferro, alinhado à terceira geração da Escola dos *Annales*, busca entender o motivo de o cinema, ainda àquela época, ser recusado na pesquisa em história, o que vê como uma contradição face ao “ardor dos historiadores, obcecados por descobrir novos domínios, capazes de fazer falar até troncos de árvores, velhos esqueletos e aptos para considerar como essencial aquilo que até então julgavam desinteressante.”<sup>4</sup> Segundo o autor, o desprezo pelo filme era explicado por um conjunto complexo de razões, dentre as quais destaca a dificuldade de se precisar a autoria do filme: nos primórdios do cinema, quando a linguagem cinematográfica e sua teoria davam os primeiros passos, como confiar em uma compilação de cenas articuladas ao bel-prazer do responsável pela máquina de captar imagens em movimento?<sup>5</sup> O registro de imagens em movimento, passível de manipulação e cuja autoria era de precisão incerta, chocava-se, assim, com a pretensão cientificista da história produzida na virada do século XIX para o XX.

---

<sup>4</sup> FERRO, Marc. *Cinema e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, p. 25.

<sup>5</sup> FERRO, op. cit., 2010, p. 29.

Com este questionamento, Ferro revela uma contradição que, no começo dos anos 1970, se fazia notável diante do debate intelectual sobre a própria disciplina e suas formas de produção de conhecimento.<sup>6</sup> O ideal da objetividade no conhecimento histórico, atrelado a uma antiga proposta de produzir verdades históricas, já vinha sendo, há muito, discutido e questionado e, afinal, já não era difícil estabelecer uma analogia entre os procedimentos de escrita da história e a feitura do filme, posto que o historiador trace seus objetivos e se debruce sobre a documentação escolhida lançando mão de estratégias também subjetivas na construção de sua narrativa: seleção, recorte, montagem, articulação, construção, reconstrução.<sup>7</sup>

Ultrapassado, por fim, certo preconceito classista, segundo o qual o cinema era uma “diversão de iletrados”, acusação recorrente nos primórdios de seu desenvolvimento, o desprezo dos historiadores deu lugar à desconfiança, segundo Ferro, pois o filme “tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio.”<sup>8</sup> Nesta postura é perceptível o choque entre a tradição historiográfica, traduzida no apego aos documentos escritos e oficiais, a partir dos quais se garantiria um conhecimento científico do passado, e as discussões relativistas impostas pela nova história. E é deste potencial iconoclasta que Ferro retira a justificção para o seu projeto, propondo

---

<sup>6</sup> FERRO, op. cit., 2010, p. 29.

<sup>7</sup> Tal perspectiva pode ser encontrada, principalmente, nas reflexões de Hayden White, que no começo dos anos 1970 impacta a comunidade de historiadores com a sua tentativa de aproximar o fazer historiográfico da escrita literária, assumindo a importância da narrativa na disciplina.

<sup>8</sup> FERRO, op. cit., 2010, p. 31.

que o filme não seja visto como mera ilustração, confirmação ou desmentido do saber escrito.<sup>9</sup> O autor defende a ideia de que o filme deve ser tratado como fonte autônoma, cujas características peculiares exigem um tratamento compatível com sua natureza multifacetada e singular. Ao se observar a produção herdeira das preocupações de Ferro, podemos dizer que esta ideia é uma base da pesquisa baseada em fontes fílmicas, o que será discutido adiante.

Uma melhor compreensão dessa tentativa de inserção do filme na oficina do historiador torna necessário entender que as reflexões e propostas de Marc Ferro se inserem em um contexto de grande ebulição social, refletida na dinâmica da academia. As rápidas transformações socioculturais do mundo pós-guerra e a efervescência política e cultural, em um panorama internacional, dos anos 1960 levaram a uma crise dos paradigmas explicativos nas ciências sociais. O marxismo e o estruturalismo, por exemplo, norteadores de tantas abordagens nos estudos sobre as sociedades, foram postos sob suspeita. Inúmeros fenômenos e deslocamentos podem ser evocados para se compreender a necessidade de uma nova forma de pensar o humano e o social, dentre os quais: o sentimento de desestabilização perante às novas configurações sociais, a memória dos horrores das guerras e genocídios ocorridos ao longo do século XX, quando o racionalismo há muito já preponderava no meio científico e intelectual, e a inadequação dos modelos de análise para o estudo das sociedades contemporâneas, nas quais a mudança – seja ela política ou

---

<sup>9</sup> FERRO, op. cit., 2010, p. 32.

mesmo cultural – se dá com inédita rapidez e a mídia exerce um papel de enorme impacto na vida das pessoas, transformando comportamentos e modelos de sociabilidade. Impunha-se, então, a necessidade de um novo olhar, no qual as experiências particulares dos sujeitos, seus anseios, expectativas e visões de mundo, não mais sucumbissem diante dos abstratos modelos teóricos pensados desde o século XIX. Tornava-se cada vez mais urgente a atenção dos cientistas sociais, e dos historiadores em particular, para outros aspectos dos homens em sociedade; era preciso vê-los, enfim, a partir de outras perspectivas.

Nessa direção, nota-se, no âmbito da história, o ressurgimento<sup>10</sup>, no final da década de 1960, de preocupações com instâncias da realidade há muito marginalizadas, tais como os modos de pensar e de sentir, os comportamentos coletivos, as mentalidades. Esses temas, ignorados em detrimento de abordagens sobre aspectos políticos, econômicos e sociais – os primeiros na historiografia tradicional e metódica, os dois últimos já dentro dos *Annales* em suas primeiras gerações – passam a ocupar um lugar de destaque na

---

<sup>10</sup> A abordagem da cultura, dos comportamentos, hábitos ou dos aspectos ligados ao cotidiano das sociedades pela história não se iniciou com a História das mentalidades ou com a Nova história cultural. Desde o século XIX há incursões nessa área, como a do historiador romântico Jules Michelet, que buscava no povo – ao contrário dos personagens ilustres valorizados pela historiografia tradicional – as sensibilidades e sentimentos. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 20. A preocupação com os modos de sentir e pensar já estava presente também com os fundadores do movimento dos *Annales*, em seus primeiros trabalhos na década de 1920, como *Os reis taumaturgos*, de Marc Bloch, e *Martinho Lutero, um destino*, de Lucien Febvre, lançados antes mesmo do surgimento da Escola dos *Annales*. VAINFAS, op. cit., 2011, p. 119. No entanto, antes do advento da história das mentalidades, não havia ainda se solidificado um campo de pesquisas no âmbito desses temas.

historiografia, oferecendo novos desafios teóricos e metodológicos para os estudiosos do passado.

Assim, podemos tomar como ponto de partida a história das mentalidades, surgida nos anos finais da década de 1960, que, ao mesmo tempo, rompe e resgata questões já colocadas nos primórdios do movimento dos *Annales*, afirmando-se na academia francesa a partir de uma proposta de diálogo com disciplinas vizinhas, sobretudo a antropologia. No já citado *História: novos objetos*, Le Goff dedica um capítulo ao campo recém-surgido, no qual reconhece que, embora houvesse virado moda, a despeito de sua inconsistência teórica, o conceito de mentalidades apontava para um caminho a ser desbravado.<sup>11</sup> Le Goff pensa as mentalidades de forma expandida o bastante para ultrapassar diferenças de classe e hierarquia social. Para este autor, “a mentalidade de um indivíduo histórico, sendo esse um grande homem, é justamente o que ele tem de comum com outros homens do seu tempo.”<sup>12</sup> Essa definição interclassista é citada à exaustão quando se fala em mentalidades, com o risco constante de reduzi-las a essa ideia, mas continua sendo bastante útil para a reflexão sobre um dos entraves teóricos deste domínio historiográfico, que Burke aponta como o problema da homogeneização: “concentrar-se nas mentalidades coletivas é esquecer que os indivíduos não pensam exatamente da mesma forma.”<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> LE GOFF, Jacques. As mentalidades: uma história ambígua. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 68.

<sup>12</sup> LE GOFF, op. cit., 1995, p. 69.

<sup>13</sup> BURKE, Peter. Conceitos centrais. In: \_\_\_\_\_. *História e teoria social*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2012, p. 150.



Outra característica importante deste campo de estudos sobre o mental advém da influência marcante de Fernand Braudel, que passa a liderar a produção dos *Annales* entre os anos de 1956 e 1969. Nesta segunda fase do movimento, Fernand Braudel, embebido no estruturalismo do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, apresenta sua teoria dos três tempos: o tempo curto, relativo aos acontecimentos; o tempo médio, das conjunturas e, o responsável pelo maior impacto na História das mentalidades que surge nesse período, o tempo longo, das permanências, que se move muito lentamente. Este último, o tempo da longa duração, conforme Vainfas, “seria conceito caríssimo à concepção de mentalidades, concebidas como estruturas de crenças e comportamentos que mudam muito lentamente, tendendo por vezes à inércia e à estagnação.”<sup>14</sup>

A interdisciplinaridade, carro-chefe da revolução proposta pelos *annalistes*, foi motivo de uma série de críticas. Sobre o viés antropológico, por exemplo, Ronaldo Vainfas<sup>15</sup> explica que os ataques que o campo de estudo das mentalidades veio a sofrer nos anos 1970 eram ambíguos, uma vez que ora se criticava a estagnação temporal das longas durações e o apego excessivo à noção de estrutura, o que tornava a história das mentalidades demasiadamente antropológica e inerte, perdendo-se de vista a mudança no tempo, ora se cobrava que os historiadores, uma vez que dispostos a se apropriar do objeto da disciplina vizinha, fossem mais antropológicos e deixassem de julgar as sociedades passadas à luz do seu tempo. Contudo, não obstante o

---

<sup>14</sup> VAINFAS, op. cit., 2011, p. 124.

<sup>15</sup> VAINFAS, op. cit., 2011.

transplante de métodos e objetos de outros campos, o ofício de historiador ainda continuaria se sobrepondo, sobretudo ao se valer da crítica documental. As fontes mais buscadas seriam as relativas a processos judiciais e inquisitoriais – nos quais o interesse incidiria sobre grupos, indivíduos e práticas marginalizadas, como a feitiçaria e a heresia –, mas é interessante perceber que o campo das mentalidades, pela sua busca de padrões de comportamentos, manifestados, não raro, na esfera do cotidiano, abria-se a um leque de possibilidades, como atesta Jacques Le Goff a respeito da utilização de fontes de natureza artística:

[...] outra categoria de fontes privilegiadas para a história das mentalidades é constituída pelos documentos literários e artísticos. História não de fenômenos “objetivos”, porém da representação desses fenômenos, a história das mentalidades alimenta-se naturalmente dos documentos do imaginário.<sup>16</sup>

A intensificação das críticas em razão das lacunas e da imprecisão teórica levou, assim, a um declínio das mentalidades enquanto corrente historiográfica, embora os historiadores nela inseridos não tenham deixado de lado suas preocupações e preferências temáticas. À derrocada da História das mentalidades seguiram-se uma revisão conceitual e uma profusão de áreas de estudo para os temas que o campo criticado tomava para si. Os modos de pensar e de sentir, o cotidiano, a cultura, pensada como conjunto de práticas e valores compartilhados socialmente, agora se dividiam em

---

<sup>16</sup> LE GOFF, op. cit., 1995, p. 75.

campos distintos, com variados enfoques e atenção mais cuidadosa às exigências teórico-metodológicas particulares a cada corrente ou gênero, tais como a história do cotidiano, a história das mulheres, micro-história, história cultural. Sobre esta última convém fazer algumas considerações a fim de desvendar seus problemas, contradições e, por outro lado, sua riqueza de abordagens e perspectivas, incluindo à que se refere aos filmes tomados como fontes e objetos da pesquisa histórica.

A história cultural merece destaque por ser considerada o refúgio mais consistente dos temas e questionamentos acerca do mental nas sociedades passadas, “sem abrir mão da própria história como disciplina ou ciência específica e buscando corrigir as imperfeições teóricas que marcaram a corrente das mentalidades dos anos 1970”<sup>17</sup> Nesse sentido, buscarei, na sequência, demonstrar a vitalidade do campo com o exemplo de suas principais características.

### *(Nova) história cultural: definições e possibilidades*

Emergente após o declínio da noção de mentalidades, a história cultural busca se aperfeiçoar teoricamente, distanciando-se dos equívocos presentes na corrente anterior, mas sua definição não é tão simples. Tomarei de empréstimo o panorama apresentado por Vainfas<sup>18</sup>, que cita algumas características desse novo campo: 1) rejeição ao conceito de mentalidades, visto como vago e impreciso, conquanto os temas preferenciais, a aproximação com a antropologia e

---

<sup>17</sup> VAINFAS, op. cit., 2011, p. 137.

<sup>18</sup> VAINFAS, op. cit., 2011, p. 137-38.

a longa duração não tenham sido recusados; 2) a história cultural, subsequente às mentalidades, apresenta-se, não raro, como “Nova história cultural”, distanciando-se da antiga história da cultura que se voltava para as expressões artísticas e manifestações culturais das elites. A nova história cultural, por sua vez, debruça-se preferencialmente sobre a cultura popular; 3) a nova história cultural se atenta para as diferenças de classes, hierarquia e conflito social, diferente de certas modalidades da história das mentalidades, como a definida por Le Goff em seu ensaio já citado; 4) é uma história de abordagens plurais e caminhos alternativos. Abordada a primeira dessas características colocadas por Vainfas, o afastamento da noção de mentalidades, cabe, agora, uma exploração das demais, com vistas a uma tentativa de abordar a riqueza proporcionada pelo cinema/filme na pesquisa em história cultural. Iniciemos, então, com a oposição entre Nova história cultural e a história da cultura tradicional.

Peter Burke situa esse modelo clássico entre meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX, ao citar os estudos de Matthew Arnold, Jacob Burckhardt e Johan Huizinga. Para Burke, nas pesquisas desses três autores, a noção de cultura prescindia de explicação:

[...] “cultura” significava arte, literatura e “ideias suaves e leves”, como a descreveu Arnold, ou, na formulação mais precisa, embora mais prosaica, de Huizinga, “figuras, motivos, temas, símbolos e sentimentos”. A literatura, ideias, símbolos, sentimentos, e assim por diante, eram em

essência os encontrados na tradição ocidental, dos gregos em diante, entre as elites com acesso à educação formal.<sup>19</sup>

A ideia que se tinha de cultura nesses estudos era, portanto, elitista e o objetivo dos historiadores dedicados a esses temas era, conforme Burke, uma associação entre as diversas artes e expressões culturais consideradas superiores com a noção hegeliana de “espírito do tempo”.<sup>20</sup> O autor destaca algumas objeções a esse modelo de história cultural: seu isolamento em relação ao social – a infraestrutura econômica, o sistema político, organização social etc. –; sua pressuposição de consenso cultural, que ignorava os conflitos socioculturais; o apego à ideia de tradição, como herança estática que se transmite de uma geração à outra; o entendimento de que a “cultura” era o que se produzia no âmbito das classes e grupos dominantes e, por fim, a inadequação da noção de cultura e história cultural, nesse modelo clássico, para a nossa época, em que as elites europeias perdem hegemonia e outros discursos e expressões tornam-se viáveis.

Nota-se que o cinema não era contemplado nesse modelo clássico, excluído que estava da noção de “arte” e, principalmente, de “alta cultura”. No final do século XIX e início do XX, o filme nada mais era que “uma máquina de idiotização e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis exploradas por seu

---

<sup>19</sup> BURKE, Peter. Unidade e variedade na história cultural. In: \_\_\_\_\_. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 234.

<sup>20</sup> BURKE, op. cit., 2000, p. 235.

trabalho.”<sup>21</sup> Esta noção de cultura foi ultrapassada quando da aproximação gradual da história com outras disciplinas e ciências, como a antropologia. O olhar antropológico irrigou a Nova história cultural de um relativismo amplo, que levou os historiadores a desconsiderarem a pretensa unidade cultural das sociedades. Desse modo, cai por terra não apenas a visão de consenso cultural, mas também a associação da ideia de cultura à “arte” das elites:

[...] estendeu-se o sentido do termo para abranger uma variedade muito ampla de atividades do que antes – não apenas a arte, mas a cultura material, não apenas o escrito, mas o oral, não apenas o drama, mas o ritual, não apenas a filosofia, mas a mentalidade das pessoas comuns.<sup>22</sup>

A cultura passa a ser percebida como algo muito mais abrangente pelos historiadores e as preocupações voltam-se, preferencialmente, para as manifestações das classes e estratos sociais subalternos. Este movimento já pode ser notado nos esforços dos primeiros *annalistas* contra uma história preocupada com o progresso empreendido exclusivamente pelas elites política, militar e diplomática, mas ganha ênfase no ambiente de efervescência da Nova história cultural, como atestam as reflexões de historiadores como Carlo Ginzburg, que, resgatando proposta de Mikhail Bakhtin, formula a teoria da circularidade cultural, e Roger Chartier, com os conceitos de práticas e representações.

---

<sup>21</sup> DUHAMEL, George apud FERRO, op. cit., 2010, p. 29.

<sup>22</sup> BURKE, op. cit., 2000, p. 247.

Estes autores nos ajudam a entender a terceira característica da Nova História cultural citada por Ronaldo Vainfas: sua valorização da hierarquia e dos conflitos socioculturais. O historiador italiano Carlo Ginzburg é um expoente dessa tendência. Associado ao campo das mentalidades durante a sua pesquisa que resultou no livro *Os andarilhos do bem* (1966), Ginzburg, alguns anos mais tarde, criticou o campo teórico que ajudou a construir e propôs novas ideias para o estudo sobre a cultura e os aspectos mentais e imaginativos das sociedades. O conceito de circularidade cultural, nesse sentido, visa contribuir para uma visão mais dinâmica acerca das interpenetrações entre os hábitos, valores e práticas construídos e compartilhados nos âmbitos popular e erudito. A noção de que as culturas popular e erudita se comunicam e intervêm uma sobre a outra é exemplificada no livro *O queijo e os vermes* (1976), no qual Ginzburg procura demonstrar a circularidade por meio da análise de documentação inquisitorial acerca de um moleiro italiano que, no século XVI, formulara uma visão cosmogônica original, que colidia com os ditames da Igreja católica em processo de contrarreforma. Na documentação pesquisada, o historiador conseguiu levantar dados sobre as leituras que o moleiro fizera e articulou-os ao panorama da cultura oral e popular que ainda resistia na Europa naquele contexto. Nesta mesma obra, Ginzburg colocou em prática os fundamentos de um gênero historiográfico que se tornaria vital: a micro-história. Reduzindo sua escala de observação e baseando-se no paradigma

indiciário<sup>23</sup>, Ginzburg propõe um “exercício teórico interessado em demonstrar o conflito e as relações de classes no plano cultural”<sup>24</sup>, superando, portanto, a indistinção social muitas vezes presente no campo das mentalidades.

Outro exemplo relevante é o que diz respeito aos estudos do historiador francês Roger Chartier sobre leitura e leitores na França moderna. Chartier também recusa o conceito de mentalidades e propõe, no seu lugar, para a investigação sobre a cultura, os conceitos de prática, representação e apropriação, que ajudariam o historiador a compreender as formas de produção e interpretação de produtos culturais devidamente localizados socialmente, sem, no entanto, submeter os sujeitos históricos a esquemas rígidos de divisão ou estratificação social.

As abordagens de Ginzburg e Chartier mantêm sua solidez na pesquisa em História cultural e atestam a quarta característica da área, citada por Vainfas: a variedade de abordagens e caminhos. Além das contribuições da micro-história e do conceito de representação, pode-se acrescentar, ainda, a vertente marxista de história cultural, pensada originalmente por Edward Thompson, bem como a relação entre história-verdade-ficção, discutida por Hayden White. A diversificação se faz presente, em igual intensidade, na multiplicidade de fontes e objetos que ganham importância na medida em que novos problemas emergem no olhar do historiador sobre o passado. A iconografia,

---

<sup>23</sup> Método em que o historiador orienta sua atenção para os indícios, as pistas e minúcias da realidade que busca analisar, em busca de elementos reveladores que, em uma visão global, passariam despercebidos.

<sup>24</sup> VAINFAS, op. cit., 2011, p. 141.



nesse sentido, já utilizada por autores como Michel Vovelle no campo das mentalidades, torna-se imprescindível no repertório revigorado de fontes históricas. Sandra Pesavento<sup>25</sup> afirma que as imagens foram, por longo tempo, utilizadas como mera ilustração para o saber escrito, mas sua inserção nesse modelo de história problematizador se associa à ideia de representação:

O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação.<sup>26</sup>

O campo de estudos sobre o imaginário, por sua vez, confere uma maior densidade na análise de fontes literárias e artísticas. Pesavento enfatiza que a literatura pode ser uma fonte preciosa em história cultural, pois ela possibilita um acesso ao modo como as pessoas no passado concebiam o mundo: seus sonhos, medos, preconceitos, valores.<sup>27</sup> Aberto o leque de possibilidades no tocante aos novos objetos e problemas, a noção de documento e fonte histórica passa, inevitavelmente, por significativa transformação, e esses novos olhares e posturas na disciplina propiciam um ambiente no qual o filme não poderia mais ser ignorado.

---

<sup>25</sup> PESAVENTO, op. cit., 2008, p. 84.

<sup>26</sup> PESAVENTO, op. cit., 2008, p. 88.

<sup>27</sup> PESAVENTO, op. cit., 2008, p. 82.

### ***O filme: condições para uma abordagem sociocultural***

A trajetória do cinema enquanto fonte e objeto para a investigação histórica acompanhou-se de muitas incertezas e desconfianças por parte do historiador. No entanto, a partir das contribuições de Marc Ferro no âmbito da escola dos *Annales*, já institucionalizada e com um discurso com forte potencial de reverberação, o filme começa a ser considerado a partir de sua utilidade para o acesso a sociedades e culturas no passado. Este autor, em seu já citado ensaio *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, apresenta algumas diretrizes de seu projeto para o estudo histórico de filmes, dentre as quais se destacam alguns pontos que serviram de base para grande parte da literatura acerca da relação cinema-história que se seguiu ao historiador francês.

Sua reflexão inicial revela as preocupações com o estatuto do filme na pesquisa em história, em um momento em que se questionava, igualmente, a validade do olhar do historiador para aspectos relativos às mentalidades e ao imaginário: “A ‘linguagem’ do cinema revela-se ininteligível e, como a dos sonhos, é de interpretação incerta.”<sup>28</sup> No entanto, ainda que reconheça a dificuldade de muitos historiadores em lidar com a natureza do documento audiovisual, Ferro afirma que o cinema, em plena década de 1970, não pode mais ser menosprezado pela história e, afinado à defesa da legitimidade dos estudos sobre os modos de sentir e pensar, sobre o cotidiano e o simbólico, propõe:

---

<sup>28</sup> FERRO, op. cit., 2010, p. 25.

Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quando a História.<sup>29</sup>

É possível notar nesta postura um deslocamento não apenas do pensamento acerca do trato com as fontes, mas do conhecimento em história de modo bastante geral. O filme, tido como uma interpretação ou discurso – marcado, assim, pela subjetividade do seu autor – sobre a realidade, não possibilitaria, portanto, um acesso ao real passado, a algo que tenha de fato acontecido.<sup>30</sup> No entanto, sobretudo no bojo das discussões em história cultural, as perguntas lançadas a esse tipo de fonte e os problemas históricos que nele se buscará analisar são outros, não mais aqueles afinados a uma narrativa do que aconteceu, uma quase reconstrução da trajetória de homens e processos históricos, mas uma problematização e compreensão do modo como os homens pensavam, entendiam e representavam certos aspectos de seu contexto, perpassados por interesses e posições ideológicas.

---

<sup>29</sup> FERRO, op. cit., 2010, p. 32.

<sup>30</sup> Algumas exceções podem ser citadas, como é o caso de muitos filmes documentários, que atravessados por uma pretensão de verdade, apóiam-se, por exemplo, em depoimentos dos atores sociais envolvidos em alguma situação ou evento que se busca expor ou analisar. O objeto da investigação histórica pode, ainda, ser o próprio processo de realização de um filme: seus problemas, suas condições e dinâmica de trabalho. Nesses casos, o filme pode, sim, ser uma fonte para o acesso ao acontecido.

Segundo José D'Assunção Barros<sup>31</sup>, dos anos 1930 aos 1970 predominou na academia a ideia de que as fontes não-intencionais, produzidas para a documentação e registro de certas questões práticas ligadas à sociedade e suas formas de organização (como os documentos de arquivos institucionais, cartórios, fóruns, judiciais, registros paroquiais), eram mais confiáveis, uma vez que não expressavam diretamente os interesses de grupos ou indivíduos acerca de determinada questão. Entretanto, após a década de 1980, segundo Barros, nota-se uma revalorização de fontes autorais – e aí podemos incluir as fontes de natureza subjetiva e artística, como os filmes – que passam a ser utilizadas não com o propósito da descoberta do que se passou fidedignamente, mas para a apreensão e análise das imagens, do simbolismo e dos discursos produzidos no passado:

O fato de uma fonte ser intencional, dessa maneira, não traz uma limitação para o historiador, mas até mesmo outro tipo de riqueza, desde que ele se posicione metodologicamente e recoloca os seus problemas históricos de uma maneira que seu objetivo não se limite a colher informações, mas sim analisá-las no interior de discursos, de práticas e representações.<sup>32</sup>

Nesse sentido, Ferro aponta um caminho metodológico, salientando que uma investigação satisfatória, que dê conta de oferecer uma compreensão da realidade representada pelo filme, não deve se pautar apenas na imagem-objeto, fechada em si, mas em tudo que a cerca e a condiciona: o autor, a produção, o público, a crítica, o

---

<sup>31</sup> BARROS, op. cit., 2012, p. 143-144.

<sup>32</sup> BARROS, op. cit., 2012, p. 143.

regime de governo.<sup>33</sup> A imagem fílmica deve, então, ser compreendida dentro do seu contexto, ainda que se refira a um passado fictício ou real, como no caso dos filmes de reconstituição histórica. A subjetividade do autor/diretor, desse modo, não é absoluta, pois o processo de realização do filme, bem como a inserção desse sujeito em determinada época e cultura, fazem com que o filme seja um produto do seu tempo, permeado por interesses econômicos, sociais e ideológicos diversos. Ainda assim, nota-se em Ferro um certo apego à ideia do valor do documento produzido de forma involuntária, quando afirma que o filme traz uma porção de inesperado captado pela câmera de modo objetivo, e tais lapsos, pelo acesso que proporcionam ao oculto por trás do aparente, constituiriam um material para uma outra história.<sup>34</sup>

A ideia de se chegar ao passado pelas lacunas do filme parece hoje um tanto ingênua, uma vez que as imagens, de modo geral, independente se foram filmadas intencionalmente ou involuntariamente, são suscetíveis a uma análise do historiador. E as abordagens de um filme na pesquisa em história, sobretudo no âmbito da história cultural, são diversas. Podemos citar como exemplo o historiador Alexandre Busko Valim, que propõe “uma análise pautada no circuito consumo/mediação/produção [...], com vistas a tratar corretamente as mediações institucionais e culturais que regulam, permitem ou impedem a produção e o consumo de filmes.”<sup>35</sup> A

---

<sup>33</sup> FERRO, op. cit., 2010, p. 33.

<sup>34</sup> FERRO, op. cit., 2010, p. 33.

<sup>35</sup> VALIM, op. cit., 2012, p. 286-87.

proposta desse autor é interessante por promover um deslocamento ou, pelo menos, um equilíbrio entre a produção/emissão e a recepção, quando se tem como objetivo compreender os modos de consumo de um filme enquanto produto cultural. Segundo Valim:

Dar voz ao público significa considerar o encontro de um indivíduo socialmente construído com um texto materialmente escrito. Dessa forma, o público, a rigor, é inventado pelas obras e por suas formas, ao passo que no mundo social percebe-se uma permanente negociação entre o leitor e a obra.<sup>36</sup>

Estudar o filme nesse viés, sem dúvida, possibilita um entendimento mais enriquecido da dinâmica sociocultural, posto que se dá visibilidade às diferenças e semelhanças entre os vários públicos que assistem aos filmes. A pertinência dessa posição oferecida por Valim coaduna-se com o conselho de Ferro sobre a articulação do filme com aquilo que o possibilita, o condiciona ou o tolhe, sobretudo quando se considera que a cultura consiste em

[...] um terreno de disputas, no qual grupos sociais e ideologias políticas rivais lutam pela hegemonia e, também, que os indivíduos vivenciam essas lutas mediante imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados não somente pelo cinema, mas pela mídia de forma geral.<sup>37</sup>

Desse modo, o filme, pela sua própria complexidade constitutiva, oferece, na pesquisa em história, uma pluralidade de

---

<sup>36</sup> VALIM, op. cit., 2012, p. 288.

<sup>37</sup> VALIM, op. cit., 2012, p. 285.

abordagens e enfoques, seja tratando-o como representação, seja atentando-se para os modos de consumi-lo e interpretá-lo socialmente, oferecendo-se, nesse sentido, um importante vislumbre de sua apropriação social e seu valor simbólico.

### ***Considerações finais***

O objetivo deste artigo consistiu em apresentar uma visão geral do desenvolvimento do campo da história cultural: seu potencial, suas renovações, rupturas com as tradições historiográficas até então vigentes e, sobretudo, sua abertura gradual ao filme, que passa a ser considerado valiosa fonte histórica para o estudo do passado, principalmente após as reflexões do historiador francês Marc Ferro, inserido na Nova História.

Às resistências e desconfianças dos historiadores em relação ao cinema se sobrepôs uma renovação ampla da noção de fonte, bem como uma multiplicação de temáticas e objetos. As possibilidades de uso do filme na pesquisa em História cultural são inúmeras, sendo, portanto, inviável tratá-las de modo abrangente neste texto. Optei, então, por focar brevemente, além das ideias pioneiras de Ferro, as propostas do historiador brasileiro Alexandre Busko Valim de se trabalhar articuladamente a emissão, a mediação e a recepção dos filmes. Essa visão globalizante que o autor apresenta sobre o que considera a forma mais apropriada para o emprego do filme em História é relevante à área da História cultural por levar em conta, não apenas o fato de um filme dar a ver, mas, também, os modos de

consumo, apropriação, interpretação e ressignificação das imagens audiovisuais, o que torna possível uma compreensão rica, até pela natureza audiovisual do documento em questão, dos modos de sentir e pensar, do cotidiano e dos costumes das pessoas que viveram no passado.

## ***Referências***

### ***Bibliografia***

BARROS, José D'Assunção. Fontes históricas: revisitando alguns aspectos primordiais para a pesquisa histórica. *Mouseion*, Canoas, n. 12, p. 129-159, maio/ago. 2012.

BURKE, Peter. Conceitos centrais. In: \_\_\_\_\_. *História e teoria social*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2012.

BURKE, Peter. Unidade e variedade na história cultural. In: \_\_\_\_\_. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DUHAMEL, George apud FERRO, Marc. *Cinema e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

LE GOFF, Jacques. As mentalidades: uma história ambígua. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.



VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

**Recebido em 30 de março de 2016; aprovado em 17 de maio de 2016.**